

# 二人称としての個人的音楽体験試論

—— ブラームス晩年の性格的小品 op.117 を巡って ——

米 山 信

はじめに (論文要旨)

## I. 科学的分析態度に対する疑義

1. 普遍的共感に到る音楽体験
2. 音楽体験に於ける主観と客観または二人称としての主体と客体
3. 我々自身を形成しているもの
4. 個人的心情発露としてのブラームスの性格的小品

## II. ブラームスにおけるインテルメッツォ

1. KLAVIERSTÜCKE op.117 - 3つのインテルメッツォ (1892)
  - 1) 第1曲 変ホ長調
  - 2) 第2曲 変ロ短調
  - 3) 第3曲 嬰ハ短調

終わりに

## はじめに (論文要旨)

この小論は音楽作品にたいする科学的分析の必要性を認めながらも、その地平を超えて個人の精神に音楽が引き起こす心的現象が、いかなる事態であるのかを知ろうとする試みである。大形式によって世界に訴えかけるといような大上段に構えたものでなく、作品(作曲者)、解釈者(演奏家)、聴き手の関係を二人称として位置づけ、その中に起こり来たる個人と個人との「普遍的共感」と呼べるものの存在が単なる幻想に過ぎないのか、或は確かな現実なのかを、ブラームスの最晩年に於けるピアノのための性格的小品の中に探った。内容は2つの部分から成る。前半は専ら「音楽体験における二人称」の問題に紙面が費やされ、後半は具体例としてop.117の3曲のインテルメッツォを取り上げた。大形式に依らないこれらの小品の中に、匿名の万人に発信されたものとしてではなく、個人的な語りかけとしての響きを聴き取ろうとしたものである。

## I. 科学的分析態度に対する疑義

我々の時代は研究対象の内容を解明するために「分析」－ analysis という方法を用いる<sup>1)</sup>。この方法は自然科学の分野においてのみならず、あるゆる研究分野において目覚ましい成果を挙げている。音楽の分野にもこの方法が用いられ、特に作品研究において多大の成果を挙げていることが認められる。(音楽の領域について言えば、作品を構成している個々の要素を解体分解し、和声を読み解き、作曲学的技術分析によってその意味を捉える方法として。)しかし率直な感想を言えば、この種の研究のほとんどが作品成立についての知識を与えてはくれるが、作品そのものを味わい愉しむといった喜びではなく、難解な解説文を理解するのに四苦八苦するという、読む者にある種、砂を噛むような感慨しか与えないのは何故だろう。演奏を目的として奏者がある特定の作品に向い合う時、彼は常に作品に対する客観的な分析が充分になされたかどうかという強迫観念に取り憑かれる。それはあたかもドッペルゲンガーのように取り憑いて真摯な演奏家が作品そのものを享受することから疎外する。このような強迫観念は何処から来るのだろうか。蔓延する科学万能主義が科学的分析万能主義を生みだし、全ての分野においてこの方法が問題解決の「魔法の鍵」であるかのような或る種の誤謬を引き起こしてきたのではないか。この呪縛は我々の生活の卑近な領域にまでその影響力を及ぼしている。そしてこの強迫観念は我々を二様の陥穽に落ち込ませる。分析を放棄して主観を信じ、その中に閉じこもるか、或いは徹底的な分析によって作品理解(作品を享受するのではない)の確証を得ようとするか－このいずれの態度も、他方を否定せざるを得ない袋小路に通じている。

### 1. 普遍的共感に到る音楽体験

科学は客観的検証を積み上げることによって、万人に理解可能な「普遍的事実」に到達することを目的とする。その目的達成のために、研究結果の客観性を保証する「実験と分析」を欠くことはできない。科学にとってとりわけ「分析」は科学的態度を自らに対してのみに止まらず、他に対しても「普遍性」を原告とする法廷における、最も強力で信頼すべき証人なのである。翻って音楽にとっての「普遍的事実」とはなんであろうか。それは生きてゆく過程における様々な瞬間に出会う音楽的体験によって、送り手、また受け手としての我々の内に生起する「心的現象」であると言えるのではないか。目には見えない－物理的には証明できない－が確かにこれによって真に今を生きていると我々が実感し、告白するところのものである。それはそもそも科学における実験や分析によって導きだされる結果や結論と同じではない。情報伝達手段である楽譜としての音楽作品は紙であり、インクによって記された記号である。しかしこれが音楽の実体でないことは明白である。多くの人々が共有することのできる、音楽における「普遍的事実」とは、楽譜と言う記号形態が優れた演奏者によって音の響きに変えられた時、いかなる仕方であれ、その場に居合わず送り手と受け手の内に生起する「心的現象」であろう。

音楽作品－すなわち様々な形式を持つ楽曲－に内在する意味を「分析」という方法によって探ろうとすることは、我々が対象を知的に理解するために欠くことのできない、近代において

確立された手続きの一つではある。しかしそれ自体は芸術の目的ではない。我々の前に置かれているのは、言ってみれば魂を持った肉体と同様に、音達によって様々に装われた作曲家の魂の在り様であって、他者に向かって発信されたメッセージなのである。それは「分析」という手続きを必要としつつ、その手続きを超えて演奏する者に対しても受け取る者に対しても、直截訴えかける力を内包した心的活動の現われなのだ。しかしながら、この心的活動が意味を獲得するためにはひとつの「場」が成立しなければならない。数学者で指揮者でもあったエルネスト・アンセルメによれば、音楽作品が十全に意味を持つ幸福な瞬間は、作曲者と解釈者（演奏者）、そして聴衆の三者がその眼差しを同じ方向に向けることができた時だと言う意味の事を述べている。まさにその眼差しの出会うところに1つの「場」が生起する。そのような「場」は解釈者の冷厳な「分析」のみでは成立しない。楽曲を演奏し、且つまた聴いている瞬間、我々は分析的にそれを享受し、愉しんでいるのでは決してない。鳴り響く音群をまさにその時、その空間においてリアルタイムに実体験しているのである。それは個々の人生から切り取られたものとして在るのではなく、体験する人間の人生そのものを形成する様々なもののひとつとして刻印される。作品が生み出す意味の根源を知ろうとしてメスを取り、これを切り刻み、生きた総体としての作品を腑分けして見ても、何処にもそこに内在するはずの魂を見出すことは出来ない。それはどこからが腕でどこからが肩だとか、どこからが臀部でどこからが大腿だというような身体の無意味な分割に似ている。それらは生きた総体としての存在自身を主張しているのだ。我々の求める魂は楽譜の中のみ存在するのでもなければ、演奏者の解釈の中に存在するのでもない。作品の創造者と解釈者、さらにこれを受け取る者の三者が出会う「場」において、はじめて我々の求める魂は活き活きとした意味を与えられるのである。作曲学的技術分析に過度に依拠するのではなく、対象を生きた総体として捉えつつ、それが我々の心に引き起こす現象を、作品の内に籠められた作曲家の表現意図と重ね合わせ、深い共感を持って受け取る時、彼と我との間に時と空間を超えて、「我と汝」、他者と自己（自己なる我はまた他者にとっての汝でもある）の出合いの場のうちに、日常的な時空を超えた相互の「普遍的共感」が生まれる<sup>2)</sup>。

## 2. 音楽体験に於ける主観と客観または二人称としての主体と客体

先に述べたアンセルメによる三つの立場からは通常－作品（作曲者）、解釈者（演奏家）、聴き手－の関係となり、解釈者を仲介とした作曲者と聴き手の関係に三人称が成り立つが、不思議な事に、私験によればこの「場」に出現する関係は<二人称>なのだ。語りかけ伝えようとする主体とそれを受け取ろうとする客体は、どちらも互いに欠く事のできない存在としての関係にある。一方にとっての客体は他方にとっては主体それ自身であって、「自己なる我と他者なる我」という関係が生まれる。ここにはいずれの側からも「我と汝」の関係が成立する。作品（作曲者）は聴き手にとって三人称として現れるのではなく、解釈者（演奏家）を通して常に新しく「我と汝」として、創造された「出会いの場」に登場する。第一の段階として現れるのは、作品（作曲者）と演奏者（解釈者）の関係、第二段階として演奏者と聴き手の関係であるが、それぞれ

は互いに「音楽体験の出会いの場」において二人称のトライアングルの関係を創り出す。

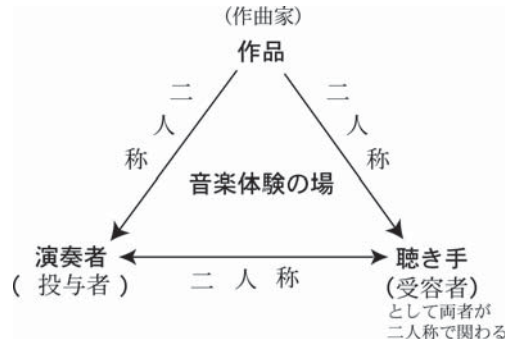


図 二人称のトライアングル

これに対して科学的態度に於ける普遍的客観認識は、第三者たる匿名の万人に理解可能な、対象との一定の距離をおいた三人称の関係によって成立する。そこに二人称に於けるような感情的、情緒的なものが入り込む余地はないであろうし、そのようなものが入り込むものは普遍的客観認識としては成り立たない。だが、先に述べた二人称としての作品（作曲者）と解釈者たる演奏者、そして聴き手が出会う「場」に生み出される「普遍的相互共感」こそが、科学に於ける「普遍的事実」と決定的に異なるものである。二つのものの在り様の違いは、前者は徹頭徹尾人間そのものより生まれ人間に還るものだが、後者は人間そのものを物理的研究対象とする「客観認識の方法」とであると言う点にあるだろう。だが、あるひとつの音楽作品を、送り手－投与者<sup>3)</sup>すなわち作品を解釈し、演奏する者と、受け手（受容者）－聴衆、との間に個別に生まれる一回性の出来事に委ねる時、送り手が閉じられた自己の世界にのみ止まるならば、「独善的な主観」に陥ることになる。この点が芸術全般に対する科学的立場からの大方の批判の根拠でもあるし、そのような批判は真摯な音楽家にとって前述の「強迫観念」の原因となるものである。しかしながら芸術における主観は科学において言われるところのものと同じなのだろうか。そうではないだろう。この二様の主観が属する領域は全く別のものである。前者は個人的精神体験の在り方であり、後者はそうではない。人間の精神を形創るものが、哲学者、森有正が指摘すること－「経験が私を定義する」、また評論家、加藤周一は「環境が私自身を創る」と述べているが、同様の意味であろう－に依るならば、（私自身もその立場に与するのだが）「経験による主観」は音楽を含む芸術全般にとって科学的客観性の下位に置かれるべきものではない。何故なら、芸術の目的は我々を取り巻く世界の物理的事実を明らかにすることではなく、我々に対して個別に語りかける作品（他者）との関係に於いて、常に新しい経験世界を共に築き上げることにあるからである。つまり一個人にとってある1つの作品はいかなる意味を持つのか、また彼にとっての意味は、作品を受け取り、演奏を通して投与し受容される、彼と二人称の関係に立つ汝たる他者にとっていかなる「普遍的共感」を生み出すのが重要なのだ。

### 3. 我々自身を形成しているもの

我々は自身を他者の内に投影することによって自己を認識する。それは自己の外側にある他者である場合もあるし、自己自身の中に内在する対象化された他者である場合もある。我々自身を形成しているものの大部分は、前述の森有正や加藤周一も述べているように、生得的なものではなく、これが私自身であると呼べるものは実に小さなものに過ぎない。使徒の一人であったパウロはその書簡の中で記している－私達が持っているもので、受け取らなかったものが一体あるだろうか－と<sup>4)</sup>。ブラームスの後期性格的小品における音楽とは、先に図で示したようにある作品とそれを解釈し、演奏－自己を投入－する者との間に生起する聴き手（受容者）との「二人称的相互体験による創造的心的現象」であると考えられる。もちろん、その演奏を支える主観は稚拙な思い込みによらない「芸術的直観」と呼ばれるほどのものでなくてはならない。カントは物自体－本体界から現象界が仮像や夢幻の世界ではなく、人間にとっての経験的実界であることを強調し、現象界の認識を問題にする『純粹理性批判』を一時「現象学」“Die Phänomenologie überhaupt”の名のもとに構想した（傍点筆者<sup>5)</sup>）。その後、フッサールやメルロ＝ポンティなどによって「現象学」はその分野における独自の発展を見ることになる<sup>6)</sup>。

ただし科学において主観は客観の下位に置かれている。或いは客観による保証を欠く事の出来ない証人として、主観は法廷に立たされた被告の立場に甘んじることを強いられる。しかし芸術の領域では主観－むしろ直観と言うべきもの－と客観は互いに対立しない。それらは互いに補完し合うものとして在り、客観は解釈者－送り手（演奏者）の直観を支え、靈感を刺激する役割を与えられる。このような両者の幸福な関係をこそ、作品の創造者は望んでいるのではあるまいか。

### 4. 個人的心情発露としてのブラームスの性格的小品

音楽作品のひとつひとつはそれぞれが創造された時代や社会環境、民族性や地域性、文化的政治的背景を持っている。さらに次の点が特に重要な視角なのだが、ここに取り上げる作品群 op.116～119 の中の op.117 に収められたインテルメッツォは、ブラームスを取り巻く人々と彼等の交流の内に生まれる個人的感情の機微を源泉としていると筆者は考えている（他の作品については紙面が限られているため、いずれ稿を改めて取り上げたい。このような個人的感情の発露は古典派の作曲家の作品中にも確かに認められるが、普段は装われた形式の背後に隠されていて、生々しい姿を現わすことは多くない。我々は時折、その横顔や後ろ姿を垣間見るに過ぎない。彼等の時代は自らの心情を直截的な表現に委ねることにある種の恥じらいを感じていたようにもみえるが、それが言わば時代の作法であったのだろう。だがロマン派－特にその創作の小品領域に於いて－はそのような装いを脱ぎ捨てる。シューベルト然り、メンデルスゾーン、シューマン、ショパン、そしてブラームスも又、個人的心情発露の手段として同様の道を歩むことを時代の子として宿命づけられていたのである。

作品を創造する者の音楽的思想は演奏家の他者への伝達可能な技術によって表現の可能性を与えられることになるが、それを説得力ある表現として実現するために解釈者－演奏者にとって目に見える形である楽譜と対峙するとき、「稚拙で独善的な主観」に陥らないためにも「分析」

と言う手続きが欠くべからざるものとなる。しかしながら、この作業は創造の秘技を知ることの驚きや、優れた作品を生み出した作曲者に対する賞賛の念を呼び起こしはするが、作品そのものを深く味わい楽しむ喜びには必ずしも直接結びつかない。「分析」という手続きは解釈者にとって確かに必要欠くべからざるものだが、それだけでは作品を享受する喜びは生まれない。作品を通して自己を発露し語りかけようとする者が、それを知的に理解するための冷たい客観的分析だけを望むだろうか。彼は作品と対峙する他者に、個人対個人の内に生まれる共感に立つことを望んでいるのではあるまいか。それはまさしく<二人称の関係>なのである。我々にとって喜びとはなんであるか。又悲しみとは、痛みとは、悩みとは何であるか。それらは如何なる仕方で我々に意味を持つのか。それらは決して我々の外側に在るのではない。我々個々の内にあるものを、他者との関わりによって生まれる「場」を通し、互いに分ち合おうとする時、真に意味を与えられるのだ。ブラームスに内在する一個の人間としての心理的、情動的世界が作品を通じて私に照射され、私の内にあるものがそれに響き応じ反射する。照射され、反射し返すという事態を通して真に意味ある事態が生じる。その時、「私」は分析的に部分を享受したのではなく総体としての作品を、その瞬間、瞬間を共に生きることによって、すなわち「二人称の世界」においてそれをなしたのである。

時の経過の内に生きる他無い我々の経験時間には2つの形態がある。この2つの形態とは以下に示すところのものである。

- 1、外なる時 - General Time (客観的物理的計測による普遍的時間 - G.T)
- 2、内なる時 - Personal Time (私的経験による個人的体験時間 - P.T)

個人的体験や二人称の関係においてはP.TがG.Tに比して、より重要で決定的な意味を持つ。

私見によれば、自己認識のシステムは自己と対象との間に生じた「場」において語りかけ、投与し、受容されたものに自己の「今」を投影し、照射し反射し返す心的活動に於ける相互の関係によって実現される。蝙蝠が、自ら対象に対して発する超音波によって、刻々変化する自己の位置を対象との関係において認識するように、まさに我々もまた自己の内なる世界において、自己投与と受容によって同じ精神活動を行うのではあるまいか。それは物理的時間経過の中で捉えることのできない実存的経験時間と言う他ないものだろう。

## Ⅱ．ブラームスにおけるインテルメッツォ

ブラームスは協奏曲と室内楽曲を別にすれば、作品番号なしのものを除いて、作品番号を付されたものとしては生涯に17曲しかピアノのための独奏曲を遺していない。この数はロマン派の作曲家としては決して多くはない。ピアノと言う楽器の表現能力が飛躍的に発展したこの時期、ベートーヴェン然り、ショパン、シューマンそしてリスト達が創作の大きなエネルギーをこの分野に注いだことは良く知られている。彼等はこの時期に完成期を迎えたこの楽器の深く広い表現能力に大きな刺激を受けたのであろう。ブラームスもまたピアノの作曲家として出発した。(op.1 ピアノソナタ1番、op.2 ピアノソナタ2番、op.4 スケルツォ、op.5 ピアノソナタ

3番等。)だが1863年に「パガニーニの主題による変奏曲 op.35」を作曲してから、1864年と1865年に2台4手と連弾曲を発表した以外は15年もの長きに亘ってピアノの独奏曲に手をつけなかった。1878年に「8つの小品 op.76」、次の年1879年に「2つのラブソディ op.79」を発表するが、いずれも大きな形式によらない小品であった。この「2つのラブソディ op.79」から1892年までブラームスの最後のピアノ独奏のための作品群が生まれるまで、さらに13年間待たねばならない。それらはすなわちここで取り上げる op.117を含む op.116に始まる、op.119までの Phantasien, Drei Intermezzi, 2曲の Klavierstücke と名付けられた小品群である。これらの20曲から成る小品群の内訳は op.116 - カプリッチョ 3曲、インテルメッツォ 4曲、op.117 - インテルメッツォ 3曲、op.118 - インテルメッツォ 4曲、バラード 1曲、ロマンス 1曲、そして op.119 - インテルメッツォ 3曲、バラード 1曲が彼の書いた最後のピアノのための独奏曲となる。これらの曲全てが小品の形をとって書かれているのだが、その内「インテルメッツォ」という名を与えられているのは全体の3分の2におよぶ14曲にも達する。「インテルメッツォ」- 休止、中断、幕間 - とは本来、芝居などの幕間に置かれる一種の「息抜き」のような娯楽的な短い劇や音楽だが、音楽の世界では「間奏曲」と呼ばれている。これがシューマンからブラームスに至って、作曲家の内面を表現する作品として重要な意味を持つことになる。シューマンは「インテルメッツォ」いう名を本来の意味に沿って、幾つかの曲で構成されている連作の中に置かれた「間奏曲」として扱っている。フモレスケ op.20、ノヴェレッテン op.21 - No.2、3つのロマンス op.28 - No.3等。しかし、ブラームスはそうではなく op.116 ~ op.119において窺えるように、この控えめな名を持つ小品群にシューマンとは異なった深い意味を見出し、与えようとしているようである。彼にとっての「インテルメッツォ」は単なる「幕間の息抜き」に終わるものではなく、個人的感情世界の深淵を窺わせる表現形式なのである。ブラームスにとっての「インテルメッツォ」とは自身の人生の表舞台の幕間に、彼が心を許した親しい人々に見せる飾らない一人の人間としての、真実の姿を映した「間奏曲」なのであり、言い換えれば公的発言ではなく、「私信」であると言えよう。op.117の3曲のインテルメッツォについてブラームスは「わが3つの苦悩の子守唄」と、ある機会に述べている。「わが、..」の意味するものは普遍的苦悩一般ではなく、個人的体験をその源泉としている。もとより「普遍的苦悩」というものなどが在るのだろうか。在るとすればそれは神の領域に属するものあって人間のそれではないであろう。一つ一つの苦悩が各々の人生に起こり来て、時とともに通り過ぎて行くだけである。それを互いに分かち合い、共有しえた時に「我と彼」を繋ぐ「普遍的共感」と呼べるものが現れるのだろう。

### 1. KLAVIERSTÜCKE op.117 - 3つのインテルメッツォ (1892)

この作品を手掛けた頃のブラームスは、自身の表現（音楽的イデー）を大形式によって実現することを大方終え、自己の内面深く分け入り、様々な思いの内に浸っているかのように見える。彼の辿り着いた世界は、人が生まれそこに還る「終の棲み家」となった。その庵からいおり生まれる作品は誰のためでもない、ただ彼自身の喜びや、いやむしろ悲しみや悩み、憂いと不安、そし

て安らぎと癒しを求める調べなのである。

この作品が発表される2年前、1890年にブラームスは弦楽5重奏曲 op.111 を57歳で作曲している。この時期ブラームスは創作への靈感の衰えを感じ、死の予感に囚われ遺言状を書いている。op.111という作品番号と57歳という年齢は、我々にベートーヴェンを思い起こさせる。op.111はベートーヴェンの最後のピアノソナタの作品番号であり、57歳という年齢は彼の死の年である。ブラームスがこのことをどのように受け取っていたかはわからないが、この頃から彼を取り巻く親しい人々との間に起こる様々な出来事に対して、ブラームスはそれまで以上に敏感になっていったように見える。それは親しい人々との個人的な心の交流であり、特にその人々との「告別-死」に対してであった。彼等の死はまたブラームス自身の此の世との告別の予感とも確かに重なりあっていただろうと推測される。後期の小品群に見られる世界には、彼の若い時代に見られたような野心に溢れた強靱なエネルギーの発散はほとんど認められない。技術的な要求は、クララ・シューマンが op.116 および op.117 について日記の中で述べているように決して高くはなく、野心的な若いピアニストを必ずしも満足させるものではない。しかしこれらの作品のうちに窺える精神的、感情的、心理的多様さはその瑕瑾を補って余りある。「真の悦びの泉、もうすべてであり、詩的、情熱、夢幻、誠実、そしてなんとすばらしい響きの横溢……これらの曲はわずかの箇所を除き、そうむずかしくありません。でも精神的には洗練された聡明さが必要でしょう。かれが考えたように奏するためには、かれブラームスに精通していなければなりません。」<sup>7)</sup> 大形式や技術の困難さを通して音楽の高みや普遍性に到達しようとする考えは、この時期のブラームスにとってもうどうでもよくなったかのようである。世界はもはや征服するべきものではなく、彼自身がその足元に跪く対象でもなくなったのだ。世界は彼を取り巻くささやかではあるが親しいものであり、喜びを分かち合い、共に悲しみに泣き、悩みをなやみ、互いに癒しあう関係そのものとなったのだと言えるだろう。まさに「二人称の世界」と言って良い。

これらの小品群に含まれる多くのものが、ブラームスの個人的感情世界をその源泉としている。それはベートーヴェンの後期の最後のピアノ曲、バガテル op.126 やモーツァルトのロンド、イ短調 KV511 や、さらに遠くハイドンのアンダンテと変奏曲、ヘ短調 Hb. X VII - 6、等の精神性に遡ることができるかもしれない。古典派を良くも悪くも定義づけていた過去の「普遍性への志向」に決別し、その束縛を逃れて個人の内にあるものを外に向かって控えめに発信し、他に「然り」を強制しない。「否」もまた、一つの在り様として受容される。自分自身とごく身近で親しい人々に彼は語りかける。その語りかけに真摯に耳を澄ます時、我々ひとりひとりもまたその群れに属する者としての資格を受け取ることが許されている。我も彼も悩みや痛み、そして喜び、悲しみに揺れ動く1個の存在なのだ。人が独りであることの儂さを癒し、それから救い出すものは人自身の中ではなく、外側にあるものとして救済を求め続けてきたのが以前の人間の生き方だとすれば、儂さそのものを受容し、味わい尽くし、そこにおいて人生の夕刻にさしかかった独りの人間として、ブラームスはこれらの作品群においてあるがままの自己に立ち帰ろうとする。そこには人生に対する挑戦や闘いはもはや見られない。あるがままを受け



入れる「穏やかなる受容」と言うべきか。

### 1) 第1曲 変ホ長調

変ホ長調 Andante moderato 8分の6拍子、57小節 全体は3つの部分に別れている。

A - 変ホ長調 20小節 B - 変ホ短調 17小節 A' - 変ホ長調 20小節

曲は冒頭から「子守唄」のリズムが繰り返し刻まれるなかに、穏やかで慈しむような1オクターヴに渡る下降旋律が歌われる。この下降順次音型は姿を変えてはいるが、続く op.118 の第1曲、インテルメッツォ、さらに第5曲に置かれているロマンツェの冒頭音型との近似性が認められる。和声は単純で、聴く者に世界がどんなに悲しみや悩みに満ちたものであるかを知らなかった頃の、遠い日々の懐かしさを思い起させる。第1のAの部分はその終わり近くまでオクターヴの変ホ音による「Wiegenlied - 子守唄のリズム」が旋律に寄り添い、包み込むように優しく響いている。（譜例1）

#### <譜例1> Wiegenlied - 子守歌のリズム



それはあたかもブラームス自身が幼い頃に聴いた、記憶の底に深く沈んでいた教会の鐘のようにも思える。作曲家自身によってドイツ語で書き記された「スコットランドの子守唄」と言われているこの詩は、「ある不幸な母親の子守り歌」からの引用であり、原詩は英語でパーシー（Tomas Percy 1729 ~ 1811）の「古い英語の詩の遺産」に含まれていたものをヘルダー自身が編集した詩集「諸民族の声」のなかに収められたもののドイツ語訳である。この冒頭部分は詩の持つ慈しみに満ちた美しい韻律と共に聴き、味わう者に深い安らぎを与える。

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön

「安らかに眠れ 子よ、安らげく、」（譜例2）

#### <譜例2>



だが17小節のアウトタクトから曲は一転して下属調の同主短調-変イ短調に変わり、痛みに満ちた嘆きの歌への導入となる。詩の後節がここから移行して行く21小節からの中間部B - Più Adagioに対応する。

Mich dauert's dich weinen sehn.

「、泣くを見れば、心痛し。」(譜例 3)

< 譜例 3 >



変ホ長調の下属音を導入として、同主調の変ホ短調で苦悩の子守唄が歌われるが、バスは属音上の変ロ音に止まっている。28小節目の終止形を経て29小節でようやくこの中間部の主調変ホ短調に落ち着く。前半A、と中間部Bの動機を比較してみると、Aは単純な下降順次音形で「子守唄のリズム」に伴われて歌われ、Bはオクターヴの跳躍を持っているが2度上昇、3度下降の形を取り、順次進行が階段状に変型されたものであると考えられる。これがオクターヴの跳躍と相まって心理的なうねりや屈折、悩み、痛みといった表出が意図されている。伴奏音型は上昇アルペッジョで各3、6拍目には休符が置かれている(譜例4)。

< 譜例 4 >



この休符は schluchzen (啜り泣き) の息づかいを思わせる。この中間部において用いられる響きに見られる特徴は、短2度、7度、増、減音程の多用であり、21、23、25、29小節他、随所に見ることができる。これらの響きは西洋音楽の歴史において伝統的に苦しみ、悩み、痛み、満たされない思いへの希求等の表現として確立受容され、受け継がれてきたものである。その表現法に依拠した我が発信し、汝が受容する出会いの「場」がまさに二人称-送り手と受け手(投与者対受容者)の関係を生み出す。この関係は作品の創造者と解釈者、さらには聴き手をも取り込んだ図(前掲)のトライアングルをも成立させる。ここで生起する「場」において、物理的時間- General Time (前掲)を超えて二人称としての Personal Time (同)を共有する時、受容者(聴き手)にとって作品の心理的内容を味わうのに、冒頭に述べたような分析的知識は必ずしも必要ではない。ただし送り手(投与者-演奏者)は作品に対してこのような分析的態度を放棄することは許されない。だが重要なのはそこに止まることに終わるのではなく、それを超えて同時に作品の受容者(享受者)でもあるところの今ある全自己を投入し、聴き手である汝たる他者と共に「新しい経験世界」を築き、創造して行くことである。それは自己-我の内に他者としての汝を見る行為でもあり、翻って汝の内に自己を認める相互に照射し、反射しあ

う関係が生み出す事態なのである。3部形式によるこの第1曲の第3の部分は再び原調の変ホ長調に回帰するが、これは予想されたものではなく、直前の37小節の属和音は変イ短調への解決を期待させる。だが突然原調の変ホ長調が立ち現れ冒頭の「Wiegenlied」-子守歌の動機が主題の変奏を伴って再現される。このとき変ホ音は1オクターヴ上げられ、さらに高く響く（譜例5）。

<譜例5>

**Un poco più Andante**

曲は中間部Bの「嘆きの歌」を癒すごとく穏やかに終わる様相を呈するが、終止は突然中断され、IVからIの第2展開形和音が内声の半音階と共に挿入される。ここでの和声的転換は「嘆きからの救済」のように響く（譜例6）。

<譜例6>

この和声進行は特に珍しいものではないのだが、筆者がこの和声進行を個人的に特別な意味として受け取ったことを告白しなければならない。この部分はまさに宗教的な意味合いを持つものとして響いたのである。その瞬間、作品と筆者の内面にあるものが互いに呼応したのだ。この実体験なしにこの作品と向き合うことはあり得ないだろう。何故ならこの事態はまさしく「我が人生に起きた事実」に他ならないからである。

2) 第2曲 変口短調

変口短調 Andante non troppo e con molt espressione 8分の3拍子 85小節

曲の冒頭は第1曲とは対照的に、激しく上下3オクターヴに渡って揺れ動く32分音符群によって苦悩と嘆きが表現される。用いられている主題動機は最小限におさえられており、豊かな和声がブラームスの深い心象世界を紡ぎだしている。38小節の半ばが1つの大きな段落となるが、

ここまでの構成は2つの部分から成っている。前半1～22小節は32分音符の音価が支配的で、旋律線は分散和音の中に巧みに隠されている。この旋律線を浮き立たせるためにはこのように奏されるべきだろう（譜例7原形⇒演奏形）。

<譜例7>

**Andante non troppo e con molto espressione**

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo and expression markings are "Andante non troppo e con molto espressione". The piano part starts with a dynamic marking of "p dolce". The music features complex rhythmic patterns with many 32nd notes, and the melody is often hidden within the chords. There are various articulations and phrasing marks throughout the score.

音型はため息とも喘ぎとも思えるものを内包している。(3度下降、5度上行等。)さらに「悼み」を感じさせる半音階が属和音上に現れ、続いて主調変口短調のⅥの長和音が短調に置き換えられ、Ⅴ9の和音に移行した後、主調で主題が回帰する(7～9小節)。和声進行は後半に変化が加えられるが、やはり前半と同様に主調変口短調のⅥの和音が短調で現れ、フェルマータによって短い中断が指示される(22小節)。ここでの和声進行は苦悩や悲しみの喘ぎと、それに続く失望のように響く。22小節のフェルマータに続く部分は平行調の変ニ長調が支配的し、主題が巧みに拡大され(譜例8)

<譜例8>

22

The image shows a musical score for Example 8, starting at measure 22. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music continues with complex rhythmic patterns. A fermata is placed over the final measure (measure 22) in both staves. The piano part has a dynamic marking of "p". The score includes various articulations and phrasing marks.

ここにおいて(譜例8)ブラームスは冒頭と同じ動機を用いて、苦悩に揺れ動く短調の32分音符と拡大された安らぎの長調を見事に対比させている。苦悩とは失われた喜びや安らぎと表裏一体のものであるが故に、この対比は、味わい受け取る者に深い意味を感じさせる。

揺れ動く感情は安らぎを得たかのように見えるが、時折、拭いきれない苦悩が内声の動きの中に垣間見える(譜例9)。

< 譜例 9 >

中間部は38小節後半から50小節までで、上下の音達はぶつかり合うかのように性急にその距離を狭める。精神が恰も苦悩によって空中分解するかに見えたその瞬間（42小節）、動きは予想を裏切り、*subito piano*で3オクターヴに渡るアルペッジオが4小節繰り返される。その後、冒頭の動機が断片的に用いられ、嘆きのため息とも喘ぎとも思える胸を抉るような和音が繰り返し現れる（譜例10）。

< 譜例 10 >

再び冒頭の主題が現れる直前のアルペッジオの響きの内に、筆者は確かに悲しみの啜り泣きを聴く。（49、50小節）曲は再現に流れ込むかのように見えるが、51小節で一瞬ためらい、立ち止まる。このLuft Pauseとも受け取れる休符には音楽的意味合いから、書かれている休符よりも幾分長めの間が求められていると思われる。ごく短い中止としてのフェルマータが取り入れられるべきである（譜例11）。

< 譜例 11 >

4度繰り返される苦悩と悼みの主題は終わりに向かって、和声の変化に導かれ徐々に勢いを増し、苦悩からの解放へと導かれるかのように（67～69小節）原調、変ロ短調の同主長調-変ロ長調-V7の前打音を伴った大きな跳躍に達する（譜例12）。

<譜例 12 >

ここに至って初めて数小節に渡って*f*および*rf*が出現する。ブラームスがここまでこのダイナミクス記号を37小節にただ1度しか記していないことに注意を払う必要がある。（因にop.117の3曲中ブラームスがこのダイナミクスを要求しているのは、ここを除けばこの第2曲の37、74、76小節、および第3曲の中間部59、64小節と終わり近く89、90小節のわずか7カ所のみで、第一曲中には1箇所として見る事ができない。）目映いばかりに高みから光が降り注ぎ、72小節のPiù Adagioで曲は変ロ長調に落ち着いたかに見える。拡大された安らぎの主題（前掲譜例8）が苦悩からの癒しを一瞬予感させるが、これは東の間の安らぎにすぎない。バスは不気味に、繰り返し主題の逆行2度音程をとって半音上下行しつつ、変ロ長、短調共通の属音へ音を頑なに保持する（譜例13）。

<譜例 13 >

その上で主題は呻きつつ徐々に半音上下降し、曲はオクターヴ下げられたバスの属音下3点へ音から、この楽器の最低音のイ音からわずか半音上、下4点変ロ音に引き込まれるように変ロ短調の苦悩の深淵に沈んで行く。一方、上声部は去り行く何かを掴もうとするかのようにアルペジオで上行し、3点変ロ音に止まり、失意のうちに終わりを告げる（譜例14）。

< 譜例 14 >

3) 第3曲 嬰ハ短調

嬰ハ短調 Andante con moto 108小節

ここでも曲は3つの部分から成っている。

A - 1 ~ 45小節、B - 46 ~ 75小節、A' - 76 ~ 108小節

op.117の3曲目に至って曲の構成は最も大きくなり、悲しみの表出世界はさらに広く、深くなる。ブラームスはある民謡のテキストからインスピレーションを得たと思われる。それはブラームスのヘルダーの民謡の写しの中にあるテキストにしるしがついていることからもうなずけるであろうとハンス＝クリスティアン・ミュラーは述べている。（前述のウィーン原典版 op.117の前文による）。それは以下のようなものである。

O weh! O weh, hinab ins Tal, und weh, und weh, den Berg hinan.

「ああ 苦しい、ああ苦しい、いざ谷底へ、苦しい、苦しい、いざ山の上へ」

この詩句はミュラーの指摘しているようにメロディに合致している。（譜例15）

< 譜例 15 >

Andante con moto

o weh o weh. hin - ab - ins Tal. und

molto *p* e sotto voce sempre

weh. und weh, den Berg hin - an den Berg hin - an





< 譜例 18 >

**Più moto red espressivo**  
*dolce ma espr.*

45

49

この第2部分はほとんどただ1つの音型のみ構成されている。これは第2曲の動機処理との類似が認められる。だがここには明確な旋律らしきものは認められない。ただ幸福に満たされた心の動きとも言える音群があるのみである。しかしながらその幸福感は今在るものではなく、かつてあったものであり、既に失われてしまったものであるが故に、痛ましくも美しく、憧れにうち満ちて強く聴く者の心を打つ。この部分の和声構成には立ち入らないが、属7の和音や半音下降変化した属9、減和音が多用されていることに注目しておきたい。このような響きの横溢が中間部の動機のリズム的特徴や波打つ音型と共に、失われた過去への憧れやなつかしさ、また希求を感じさせる。この楽想の精神性はロマン派の申し子と呼ばれたシューマンの影を色濃く感じさせる。

op.117のインテルメッツォ3部作も76小節のTempo Iに至って苦悩の終幕を迎える。主題は再度、冒頭の苦悩を歌う（81小節以下）。支える和声は嬰ハ短調の、短9度が加えられたドッペルドミナント、さらにはドミナント上の11度までが用いられ、苦悩を一層倍加させる（譜例19）。

以後のポリトナルへの発展を予感させる和声の響きは、通常の悼みの境界を超えて聴く者の胸を抉る。だが、これに先立つ部分に6小節の挿入がある。（76～81小節）この部分の響きはあまりにも美しく、しかし深い悲しみの心情を内包しており、聴く者はただ彼の思いを受け止め、共にその世界に身を漂わせるほかない（譜例20）。ドミナント和声上の内声には第1曲の中間部で用いられた「嘆きの歌」の動機が用いられている。（2度上行、3度下降－前掲譜例3参照）これら3曲に共通する動機の関連性は、作曲者がこの作品を「わが3つの苦悩の子守唄」と呼んでいたことに正しく呼応している。

< 譜例 19 >

Musical score for Example 19, measures 81-85. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *p* (piano) at measure 81. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

< 譜例 20 >

Musical score for Example 20, measures 75-80. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) at measure 75 and *pp* at measure 80. The tempo is marked *Tempo I* at measure 75 and *poco rit.* (poco ritardando) with a dashed line from measure 78 to 80. The melody is marked with a fermata at the end of measure 80.

< 譜例 21 >

Musical score for Example 21, measures 102-105. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *Più lento* (Piu lento) at measure 102. The dynamics are marked *p* (piano) at measure 105. The melody is marked with a fermata at the end of measure 105. The bass line is marked with a fermata at the end of measure 105. The tempo is marked *rit. molto egualmente* (ritardando molto egualmente) at measure 105.

op.117の「3つの苦悩の子守唄」の終結部は再度拡大された主題が *Più lento* でもってよるめきつつその苦悩を閉じる。(105～108小節) バスはドミナントの連続、嬰イ音-嬰ニ音-嬰ト音-主音嬰ハ音と常套的な4度上行終止進行を形作るが、これらによって創りだされた増、減の音程をバスに委ねた響きは実に痛ましい失意の心情を表出している(譜例21)。

## 終わりに

この試論はピアノを演奏する一人の人間の私的音楽体験論であって、取り扱う対象はあくまで独奏の領域に限られている。それも大形式によって世界に訴えかけるといような大上段に振りかぶったものではなく、個人の内面に生まれる心理的、情緒的、心的現象を内包する小品、例えばここに取り上げたブラームス最晩年のピアノ曲の語りかける音楽がいかなる意味を持つのかを示そうとしたものである。数年に亘ってこれらの作品群と折りに触れ、ピアノを通して対峙しながら、感じ、考えさせられたことを纏めたものである。ひとつの作品が演奏される時、その作品は演奏者にとっても、それを受け取る側-聴き手にとっても個々の人生における真実の体験として刻印されるものであるとすれば、その体験をそれぞれの受容のレベルに従って記述することは必ずしも誤りではないだろう。論理性や客観性に欠けている点があるすれば、それはすべて筆者の浅学の所以である。この稿で取り上げたブラームスの晩年の小品は、1998年から1999年にかけて筆者の周りで起こった個人的な出来事に極めて強い関わりがある。その体験がこれらの作品をより一層深く味わうことを可能にし、この小論を書かせる原点となったことを記しておきたい。この体験は、演奏者としてある作品と向き会うにせよ、聴き手として味わうにせよ、個々の人生に於けるその時々を対象に対する「変化する受容のレベル」に深い関わりがあることを示している。多くの優れた演奏家の解釈が、あるひとつの作品と共に時を経て変容してゆくことは良く知られている。そこには確かに人生に於ける音楽と人間の深く豊かで、実存的な関係が存在する。このことは一個の人間を形創ってゆく根源的な体験の、広く奥深い世界に我々の魂の住まいがあるということを示している。喜び、悲しみ、痛み、悩み、苦しみと言った感情は個人的経験世界のものである。何人も他者と同じ地平でこの感情を体験することはできない。だが自身の体験において他者の個人的精神世界を自己のものと重ね合わせることができた時、この試論の目的である「二人称としての個人的音楽体験」の世界が立ち現れ、そこにひとつの「場」が生起する。筆者にとってのブラームスのこれらの作品群は、ある個人的な体験を通じてかつて知っていたものから全く新しいものとなった。人は喜びよりも、悲しみや苦しみからより多くを学ぶことをこれらの小品群は示してくれた。皮相的には一見、我々にとって「負」の要素であるこの深く複雑な心の働きがその背後になれば、喜びもまたその価値を豊かにすることが叶わず、色褪せたものに過ぎなくなるだろう。苦悩を分かち合い、癒しを求める者には癒しを、愛を求める者には愛を与えようとするのがこれらの音楽なのだ。そして人は常にこれらのものを乞い求めている。それは対象との二人称の関係、「我と汝」の間に成立するのではないだろうか。ブラームスという個人にとっての真実は、私や私以外の他者に

とってもやはり真実なのであろうか。様々な立場からの異論もあろう。この小論はそのことを知るためのひとつの試みである。

#### 注

- 1) 分析－ある物事を分解して、それを成立させている成分、要素、側面を明らかにすること。(広辞苑)
- 2) 2 拙文、大阪音楽大学広報「ミュージズ」1995 年 3 月号 5 ページを参照。  
この確信は 1995 年の阪神大震災の後、東京で行われた演奏会でチェリストのロストロポーヴィチ氏が、ドヴォルザークのチェロ協奏曲を演奏した後、聴衆の熱狂的な拍手を制して被害者に対する追悼の意を籠めて演奏したバッハのサラバンドに強い感銘を受けた筆者の体験に根ざしている。まさにその時バッハの音楽は、作曲された彼の時代と空間を超えて、それに出会った人々に深い感動を呼び起こしたのだった。
- 3) 「投与」とは本来、医学の分野で使用される言葉で－ Medication－薬剤を与えること、あるいは薬物による治療を意味する。しかしこの試論においては字義に沿って「投げ与えること」－広辞苑「投与」の項 1－という意味に限定して用いられ、さらに新しい意味を付与して「自己投入」－他者たる汝－作品－に我を投げ入れ、聴き手たる「受容者」に自己を「投与」する、図のトライアングルに示された二人称における相互の関係を創出するものと定義する。
- 4) 新約聖書 コリント人への第一の手紙 4 章 7 節 新共同訳聖書 1996。
- 5) 平凡社、哲学辞典 440 ページ。
- 6) 「私の諸経験の交点に、また私の経験と他者の経験の交点に、それら諸経験のからみあいを通じて透けて見える意味なのであり、(中略) また他者の経験を私の経験の中で捉えなおすことによって、その統一をつくるのである。」木田 元著「現象学」メルロ＝ポンティと現象学の現状の項－岩波新書、1970 年、133 ページ。
- 7) ハンス＝クリスティアン・ミュラーによる音楽之友社ウィーン原典版 op.117 の前文。1973 年、Wiener Urtext Edition。

#### 参考文献

- 『森有正全集 12 巻』「経験と思想」1979 年、筑摩書房。  
森有正講演集『古いものと新しいもの』1975 年、日本基督教団出版局。  
加藤周一『私にとっての 20 世紀』2000 年、岩波書店。  
M. クリッチェリー、R.A. ヘンソン編纂『音楽と脳 I. II』1983 年、サイエンス社。  
木田元著『現象学』1970 年、岩波新書。  
鷺田清一『「聴く」ことのか－臨床哲学試論』1999 年、TBS ブリタニカ。  
バーバラ・B・ブラウン『心と身体の対話』上下 1979 年、紀伊国屋書店。  
ブラームス『作曲家別名曲解説ライブラリー』1993 年、音楽之友社。  
エルネスト・アンセルメ『アンセルメとの対話』1970 年、みすず書房。

(付記 この小論は「大阪音楽大学研究紀要 第 44 号 2006 年」に発表したものにあらためて手を加えたものである。書き足りなかった点に筆を入れ、一部順序を入れ替えて意図するところをさらに明確にするよう心がけた。)